

(онтологический, идеологический, бытовой). В своем слове он взаимовывечивает их смыслы, формируя личностный смысл. Слово платоновского субъекта по способу воплощения творческое. И в этом качестве оно типологически родственно традиционному повествовательному слову» (*Подшивалова Е. А. Самовоплощение в слове: автор в постсимволистской литературе // Подшивалова Е. А. Человек, явленный в слове: (Русская литература 1920-х годов сквозь призму субъектности). Ижевск, 2002. С. 21–22).*

6. Н. Корниенко отмечает: «В свернутом виде идея любви Софьи Александровны Копенкину станет организующей в романе “Счастливая Москва”, героиня которого всех влюбленных в нее героев испытует похожестью на человека с факелом» (*Корниенко Н. В. Между Москвой и Ленинградом: О датировке и авантексте романа «Чевенгур» // «Страна философов» А. Платонова: Проблемы творчества. М., 2005. Вып. 6. С. 676).*
7. *Бахтин М. М. Слово в романе // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исслед. разных лет. М., 1975. С. 95.*

© Кислова Л. С.  
Тюмень

## **«ОТРАЖЕННЫЙ МИР» В ДРАМАТУРГИИ М. АРБАТОВОЙ И Н. ПТУШКИНОЙ**

Принципы зеркальности тесно связаны с воплощающей идею двоениями карнавальная эстетикой, поскольку зазеркалье — это мир наоборот, антимир. В карнавале существует сознательная игра с логикой, здравым смыслом и общепринятыми стереотипами, пересматриваются традиционные представления, правила поведения, понятия и категории, присутствует пародирование действительности, все происходящее воспринимается словно сквозь призму кривого зеркала. В пьесах Надежды Птушкиной и Марии Арбатовой героини существуют словно в ином, карнавальном измерении и видят окружающую действительность в особом, «зеркальном» ракурсе.

Зеркало способствует созданию пространственно-временной многомерности и является важным инструментом в познании человеком не только окружающей действительности, но и собственного Я, поскольку разглядывая себя в зеркале, он воспринимает иллюзорный образ, отраженный амальгамой, и видит свое зеркальное повторение (двойника). «Литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника. Подобно тому как зазеркалье — это странная модель обыденного мира, двойник — остранный отражение персонажа. Изменяя по законам зеркального отражения (энантиоморфизма) образ персонажа, двойник представляет собой сочетание черт, позволяющих увидеть их инвариантную основу, и сдвигов (замена симметрии правого — левого может получать исключительно широкую интерпретацию самого различного свойства: мертвец — двойник живого, не-сущий — сущего, безобразный — прекрасного, преступный — святого, ничтожный — великого и т. д.), что создает поле широких возможностей для художественного моделирования» [1].

Зеркальность как универсальная проблема активно исследуется отечественным литературоведением. М. М. Бахтин («Автор и герой в эстетической деятельности», «Человек у зеркала», «<К вопросам самосознания и самооценки...>») рассмотрел природу отношений *Я — Другой*: «Простая формула: я гляжу на себя глазами другого, оцениваю себя с точки зрения другого. Но за этой простотой необходимо вскрыть необычайную сложность взаимоотношений участников (их окажется много) этого события» [2]. Зеркальности посвящены труды А. Вулиса, А. Жолковского, М. Рюминой, В. Химич, исследования представителей тартуско-московской семиотической школы: Ю. Лотмана, Ю. Левина, З. Минц, Г. Обатнина, Л. Столовича, Б. Успенского (сборник «Зеркало. Семиотика зеркальности» и другие работы). Зеркальность как текстовая категория изучается преимущественно в эпических и лирических текстах, однако в драматургии осваивается достаточно фрагментарно.

Зеркало организует специфические пространственно-временные отношения в художественной системе литературного произведения и может быть представлено в различных модификациях (водная поверхность, кристаллы, стеклянные сферы), поскольку предметы, обладающие свойствами зеркала (отражение, удвоение), зачастую выполняют в тексте его функции. Мотив зеркала оформляет в произведении многоплановую структуру, внутри которой существует ряд пространственных параллелей, а зазеркалье традиционно позиционируется как ирреальный, иллюзорный, перевернутый мир (Льюис Кэрролл «Алиса в Зазеркалье», В. Губарев «Королевство кривых зеркал» и т. д.). «Образ зеркала можно рассматривать как *символ потери идентичности, потери Тождественного*» [3]. В зазеркалье все приобретает иные формы, сочетаются несовместимые и противоречивые явления, обычные предметы предстают в новом свете.

В драматургии Н. Птушкиной и ряде пьес М. Арбатовой («Дранг нах вестен», «Взятие Бастилии») *отраженный мир* воспринимается как альтернативная реальность. Искаженная окружающая действительность преломляется в сознании героев и трансформируется в иную, практически идеальную картину мира. Зеркальность становится основным механизмом преобразования действительности, но «зазеркалье» в текстах названных авторов — это прежде всего метафора, и образ зеркала, безусловно, метафоричен.

Особенностью творчества Н. Птушкиной является по-своему уникальная для «новой драмы» рубежа XX–XXI вв. толерантность, позитивный настрой ее, как правило, немногочисленных персонажей, которые одержимы идеей стать счастливыми. Они существуют словно в особом корпоративном мире, где каждый человек, по сути, латентный счастливчик. Так, неразделенная любовь оборачивается удивительным личностным взлетом («Плачу вперед!»), неожиданный развод и предательство близких людей приводят к ощущению полной гармонии и радостной уверенности, что все так или иначе устроится («Мало секса» или «Все, что я знаю о наших мужчинах и женщинах»). В комедии «Пока она умирала» старуха мать, желая видеть свою немолодую дочь счастливой, сколачивает для нее образ-

цовую семью практически за несколько дней, а в пьесе «Монумент жертвам» отец неожиданно для самого себя обретает взрослую дочь. Отчетливая непохожесть на других ребенка с черным цветом кожи оказывается признаком гениальности, поскольку по легенде, предложенной отчаявшимися родственниками, этот ребенок — потомок самого Пушкина («Браво, Лауренсия!»). В комедии «Пока она умирала» тема ушедшей молодости определяет особую ауру происходящего, однако в новойодней сказке со счастливым финалом одинокие герои действительно создают полную и гармоничную семью. Складывается впечатление, что эти, на первый взгляд, обычные люди — на самом деле существа из мира иллюзий, в котором все иначе, нежели в реальности: изображение искажено, левое — на самом деле правое, а черное — белое, страдания приносят счастье, поскольку «зазеркалье» устроено по своим, отличным от общепринятых законам. И эта «другая жизнь» — не бегство от существующих проблем, а просто талант превращать проблемы в опыт.

В драматургии Н. Птушкиной «зазеркалье» предстает как отраженный мир, являющийся зеркальной копией реального, и то, что считается неприемлемым в одной действительности, в другой — воспринимается как позитивное. Татьяна («Пока она умирала») решается на благородный обман (по сути — фальсификацию), выдавая продавщицу из овощного магазина Дину за свою дочь, а случайно встретившегося на ее пути бизнесмена — за давнего возлюбленного для того, чтобы продлить дни умирающей матери (которая, собственно, умирать и не собирается). Татьяна не разоблачена, не наказана за свой поступок, а, напротив, вознаграждена. Ко лжи в той или иной форме прибегает практически каждый герой произведений Н. Птушкиной, оставаясь при этом безнаказанным. Ложь в пьесах Н. Птушкиной — это ложь во спасение, а следовательно, по логике персонажей, она не разрушительна. Таким образом, происходит своего рода подмена понятий: обман, если разобраться, вовсе и не обман; убийство в определенной ситуации тоже не убийство, а возмездие; брак не приносит радости, развод же обещает вполне счастливое будущее («**Виктория.** Но как ты объясняешь, что тебя бросил муж? **Елена.** Никак! Бывает же необъяснимое счастье!» [4]). И эта обратная сторона реальности — прибежище абсолютного счастья, где исполненные желания гарантируют безграничную свободу. Потеряв супруга, Елена («Мало секса») наконец начинает жить собственной жизнью: «**Елена.** Не знаю, что со мной. Сердце стучит изо всех сил, глаза все видят, я дышу всем воздухом мира... Хочу бежать, хохотать, плакать навзрыд, задыхаться, замирать, торопиться, плыть, чувствовать... Хочу научиться управлять этим самолетом и полететь куда-нибудь!» [5]. Она после долгого перерыва видит солнечных зайчиков и вновь счастлива. В финале супруг готов вернуться, он страстно, по-юношески влюблен в свою жену, но Елена уже живет в другом измерении, в «зазеркалье». Липа, героиня комедии «Плачу вперед!», наконец освободившись от неразделенной любви, понимает, как хорошо просто жить и не зависеть от конкретного человека, ей становится жаль других женщин, несвободных от этого разрушительного чувства: «**Липа.**

<...> Любовь к вам дала мне весь мир, слепила мою личность, научила любить жизнь и уважать и ценить саму себя. Я прошла огонь, воду и медные трубы. Я была ради вас героиней, актрисой, миллионершей, женой принца, сестрой милосердия, меденаткой и проституткой. Я оплатила все вперед, но не получила даже завтрака в постель» [6]. В комедии «Браво, Лауренсия!» Ольга Яковлевна, бывшая балерина, воспитавшая замечательного, но такого нерешительного сына, вдруг осознает, что счастлива, отдав любимого сына, по ее мнению, совершенно неподходящей ему женщине. Ольга Яковлевна обретает чудесного чернокожего внука, в котором для нее средоточие будущего, настоящего и прошлого — романтической любви к прекрасному эфиопскому танцовщику. Она неожиданно понимает, что истинной была именно эта мимолетная страсть, а не безоблачная жизнь с образцово-показательным супругом и многолетняя скорбь после его гибели. Ольга Яковлевна словно возвращается в мир живых, а главное, возобновляет занятия у балетного станка. Ее семья — не только обожаемый сын Олег, но и нелепая Эля, добрейшая Майя Ивановна и маленькое повторение эфиопского бога — чернокожий внук. История изобретательных бабушек, объясняющая цвет кожи младенца, на самом деле, просто смешна, но эта ложь создает новую иллюзию и примиряет Олега с Элей, окружающим миром и ребенком. Ложь в данном случае оправдана, поскольку истина может разрушить многолетнюю красивую сказку, ведь тайное становится явным, по мнению Майи Ивановны, *всегда так некстати*. По логике героев Н. Птушкиной, несчастье патологически правдивой Эли как раз и заключается в том, что она обитает в реальном мире и никогда не лжет.

Все обычное, бытовое в «зазеркалье» приобретает знаковость, а следовательно, предметно-вещные и пространственные категории трактуются достаточно вольно. Так, например, в ремарках к пьесе «Жемчужина черная, жемчужина белая» отмечено, что действие происходит в Египте только потому, что автора всегда интересовали герои и события оперы Джузеппе Верди «Аида»: *«Египет здесь столько же Египет, сколь Дания является Данией в "Гамлете"»*. [7] Взаимозаменяемы и детали интерьера в пьесе «Мало секса»: *«В декорациях первого действия хотелось бы, чтоб ощущалась некая призрачность, странность, неустойчивость обстановки и необязательность присутствия предметов. Именно поэтому один и тот же стол в первой картине имеет форму четырехугольника, а лучше даже — многоугольника, в третьей картине он круглый. Зеркало в первой картине может стоять в «профиль» или даже «рубашкой» к героям и зрителям, а в третьей картине — развернуто нормально»* [8]. Рекомендующие автором манипуляции с зеркалом координируют события реальные и происходящие в «зазеркалье», где существует особая система расположения предметов. Иллюзорный, отраженный мир по-своему упорядочен в противовес хаосу, царящему в мире реальном. Своеобразие формы, расположения, функций того или иного предмета связано с уникальной природой виртуального мира и отражением в бесконечном лабиринте зеркал. Окружающая действительность воспринимается героями драматургии Н. Птушкиной в определенной сте-

пени как враждебная, и они постоянно находятся в поиске возможных путей «ухода» в иную реальность. Дисгармонии, алогизму окружающей действительности противостоит скрытая потребность в гармонии. Герои погружены в свои «иные», альтернативные миры и с трудом воспринимают реальность, напоминающую им лишь искаженный видеоряд. Для мира иллюзорного характерна дискретность и линейность времени, насыщенного событиями, и пространственная бесконечность, в то время как замкнутое пространство реального мира связано с конкретным топосом.

Взаимодействие персонажей в произведениях Н. Птушкиной представляет собой систему взаимоотражений, характеризующих того или иного героя с двух противоположных сторон. Здесь в каждом сочетается уродливое и прекрасное, мужское и женское, черное и белое. Так, прекрасная белая нелюбимая Амнерис ощущает себя двойником некрасивой, черной, любящей и любимой Аиды («Жемчужина черная, жемчужина белая»). Простодушная, порядочная и застенчивая Майя Ивановна становится отражением гордой, блестящей экс-примы Ольги Яковлевны («Браво, Лауренсия!»). Целеустремленная, властная Липа, всю жизнь влюбленная в Михаила Александровича, и спокойная, ироничная Полина, его жена, на самом деле, также являются зеркальными двойниками («Плачу вперед!»). Глядя на Липу, Полина узнает себя, чувствует знакомую энергетику, и потому так отчаянно ревнует Михаила Александровича к уже немолодой, усталой женщине («Полина. <...> Знаете, Липа, от ревности к вам я чуть с ума не сошла» [9]). Обе они живут в «зазеркалье» и понимают друг друга практически с полуслова. Полина спокойно относится к молодой и прелестной Натусе, считая новую возлюбленную своего мужа существом *чужим*, а значит, неопасным. Натуся расчетливая и прозаичная простушка, в то время как Липа, несмотря на успехи в бизнесе, — бескорыстная мечтательница, способная на безумства. Ее мир — «зазеркалье», а в этом мире нет ничего невозможного: «Липа. Мечтательницей? А ведь вы угадали... Рыбак рыбака видит издалека, не так ли? Мечтательница...» [10]. Особым образом выстроено и речевое поведение персонажей, поскольку высказывания одного действующего лица зеркально отражают реплики другого.

Сверхзадача героев Н. Птушкиной заключается в том, чтобы найти себя в новом духовном пространстве и *прорасти* в сказочном мире «другой жизни», в иной системе координат, в которой «<...> уравниваются в своих правах иллюзия и реальность, смысл иллюзорный и смысл подлинный, ложь и истина <...>, где оппозиция “истина — ложь” теряет свое значение» [11]. В «зазеркальном» бытии герои драматургии Н. Птушкиной не столько угадывают приметы несостоявшейся жизни, сколько выстраивают собственную гармоничную вселенную.

В пьесе М. Арбатовой «Взятие Бастилии» (1994) представлена особая система отражений, позволяющая героям создавать воображаемые параллельные миры и корректировать сценарий своей жизни. Черно-белое цветовое решение оформляет и контрастность событийных рядов в произведении. Две части пьесы (условные драматические действия) соответствуют

двум шахматным партиям. Бинарность шахматной дуэли высвечивает основные стратегии поведения четырех персонажей. В первой части пьесы белыми «играют» Лиля (Лилит) и Георгий («*Гаснет абажур над столом и на веранде; свет зажигается в доме и окна освещают правильные коридоры ночного воздуха. В одном из этих коридоров появляются Георгий и Лиля, оба в белом, у него на плече белая сумка*» [12]); во второй — Ева и Георгий («*Гаснет абажур над столом и на веранде. Зажигается свет в доме. Появляются Георгий и Ева, оба в белом. У него на плече белая сумка*» [12, с. 672]). Показательно, что цветовое оформление меняют только героини, а их партнеры остаются в константной цветовой гамме. Георгий и Алик демонстрируют определенные поведенческие стереотипы, в то время как Ева и Лиля, сохраняя доминантные черты избранного образа, создают тем не менее в каждой игровой ситуации различные характеры.

Цвет черных остается неизменным в обеих партиях, в то время как белые регулярно корректируют цветовое решение. Так, цветами «французской революции» расцветаются платья Лили и Евы. В первом действии Лиля, а во втором Ева облачаются в черное (рубашку Алика), а Георгий каждый раз возвращается из своего путешествия к пруду в грязном, почти черном костюме: «*Осторожно входит Георгий. Он явно не в себе. Костюм и сумка испачканы грязью так, что почти черные*» [12, с. 662, 688]. Таким образом, белый цвет победителей постепенно, но отчетливо меркнет.

В драме «Взятие Бастилии» разыгрывается многоходовая комбинация, в которой герои периодически проигрывают друг другу один ход. Черные выигрывают, несмотря на видимые преимущества белых, но, по существу, в этой игре нет явных победителей, в ней проигравшими являются все, однако никто из игроков так до конца этого и не осознает. Логика общения черных и белых строится на бинарном противостоянии «жертва — палач», и утрата одного игрового звена способна разрушить всю комбинацию.

Во втором действии Георгий и Алик — эмигранты, живущие вдали от любимой женщины и испытывающие постоянное чувство вины за то, что, отказавшись от любви, выбрали свободу и стабильность.

Но главная партия разворачивается в основном между участницами игры, являющими два совершенно различных типа феминизма: западный и российский. У каждой героини своя логика игры, своя стратегия успеха и различные представления о свободе: «**Лиля.** Существует три стадии свободы: свобода «от чего-то», свобода «для чего-то» и свобода «как подавление окружающего». Я хочу жить на стадии «свобода для» [12, с. 634].

Ева и Лиля выстраивают шахматную партию, в которой мужчины являются лишь рядовыми фигурами, а каждая героиня претендует на статус королевы. Обе комбинации, белая и черная, на самом деле только эксперимент, попытка игроков продемонстрировать друг другу свою гендерную политику, однако их феминистские взгляды в определенной степени противопоставляются. Лиля играет с Георгием и Аликом в вечную языческую игру, называемую «русским феминизмом» («**Ева.** Лилин феминизм — это языческие игры» [Там же, с. 651]), а Ева последовательно отстаивает абсо-



лютную независимость и полную свободу выбора («Ева. ...Я умею любить себя, я долго этому училась, и должна вызывать раздражение у того, кто в этом безграмотен» [12, с. 653]).

Ева, демонстрирующая западную модель феминизма, прагматична, расчетлива, несентиментальна. Отношения героини с мужчинами строятся по определенным правилам: она предлагает свои условия и не позволяет мужскому эгоцентризму распространяться далее ею же установленных границ.

Лиля, напротив, воплощает совершенно иной женский тип: «...Она гетера, Афродита, сеющая вокруг себя беспорядок и чувственность. Ее идеал — независимость от одного мужчины ради зависимости от нескольких. Это не есть феминизм, это есть сексизм, обращенный против мужчины» [Там же, с. 651]. В Лиле гармонично уживаются безжалостность и сентиментальность, стремление к свободе и мечта о великой любви. В отличие от Евы, предпочитающей белый цвет, Лиля, выбравшая черный, опасна и непредсказуема. Лилит заставляет своих возлюбленных испытывать чувство вины и страдать, ее жестокое обаяние обезоруживает и поработачивает их. Мужчина, осмелившийся ее полюбить, становится уязвимым, как в периоды царствования Черной Луны. Каждая героиня, глядя на другую, видит слегка искаженное собственное отражение. Зеркальные двойники, Ева и Лиля (Лилит), словно две первые женщины во Вселенной, встретившись в тихом, уединенном месте, создают свой альтернативный сценарий земной жизни, в который гармонично вписывается и образ Змея-искусителя (Георгий), и образ первого на земле мужчины, по-своему любимого обоими (Алик).

Два условных действия в драме «Взятие Бастилии» фабульно дублируются, персонажи, словно преломляясь сквозь зеркальную призму, повторяют поступки и реплики друг друга («История повторяется дважды: первый раз в виде трагедии, второй раз в виде фарса»). Представленные в различных проекциях сюжеты являют собой вариации на заданную тему и демонстрируют два возможных финала. Наличие зеркального дублирования в пьесе придает происходящему стойкий эффект нереальности и позволяет герою на время оказаться в другой, гармоничной действительности, где можно легко исправить допущенные ошибки и вернуть утраченные чувства. Здесь белое и черное меняются местами, и существует призрачная надежда на счастливое разрешение любого конфликта.

Интеллектуальному шахматному поединку в пьесе М. Арбатовой «Взятие Бастилии» присущ и фактор случайного, свойственный, как правило, играм азартным. У каждого героя пьесы своя Бастилия, и ее взятие равносильно победе над собой и, как следствие, успеху в шахматной партии. Игра в шахматы способствует раскрытию индивидуальности каждого из четырех действующих лиц драмы и обнаружению двойственности, противоречивости в характере того или иного персонажа.

Рациональная Ева и загадочная Лиля, символизирующая вечную женственность, по-разному смотрят и на любовь. Ева воспринимает любовь как интеллектуальную игру, Лиля — как азартный поединок. Для Евы выигрыш — результат расчета, а для Лили — воля случая.

Черный и белый — принципиально антитетичные, отражающие друг друга цвета — символизируют противоположные ценности и обладают особой семантикой. Стандартная цветовая комбинация шахматной игры, составляющая определенный цветовой код, сопряжена с прямым гендерным противостоянием героев и в то же время наглядно демонстрирует их внутреннюю эмоциональную нестабильность. Сочетание черного и белого само по себе конфликтно, но поскольку эти цвета символизируют женское и мужское начала, то постепенно оппозиция «черное — белое» в пьесе перерастает в оппозицию «женское — мужское», и создается новый модус взаимоотношений героев. Контрастная символика черно-белой цветовой гаммы обнаруживает не только явные противопоставления в духовной жизни персонажей, но и глубокие мировоззренческие противоречия в восприятии ими окружающей действительности. Таким образом, знаковое цветовое кодирование несет особую смысловую нагрузку и способствует самоидентификации героев в неигровом пространстве жизни.

В пьесе М. Арбатовой «Взятие Бастилии» прошлое зеркально отражает будущее, и, переживая вновь и вновь происходящее в прошлом, героини таким образом осознанно моделируют собственное будущее.

#### Примечания

1. Лотман Ю. М. Текст в тексте // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2000. С. 433.
2. Бахтин М. М. <К вопросам самосознания и самооценки...> // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 72.
3. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М., 2003. С. 292.
4. Птушкина Н. М. Мало секса // Современная драматургия. 2001. № 1. С. 31.
5. Там же. С. 31.
6. Птушкина Н. М. Плачу вперед! // Драматург. 1997. № 8. С. 217.
7. Птушкина Н. М. Жемчужина черная, жемчужина белая // Современная драматургия. 1998. № 4. С. 41.
8. Птушкина Н. М. Мало секса // Современная драматургия. 2001. № 1. С. 29.
9. Птушкина Н. М. Плачу вперед! // Драматург. 1997. № 8. С. 216.
10. Там же. С. 216.
11. Рюмина М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. С. 294.
12. Арбатова М. И. Взятие Бастилии // По дороге к себе: Пьесы. М., 1999. С. 637.

© Латыпова И. Ю.  
г. Стерлитамак

#### **ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ М. ЦВЕТАЕВОЙ: 1916–1925 гг.**

1920-е гг. в творчестве М. И. Цветаевой ознаменованы обращением к народным истокам, к фольклору. Именно в период 1920–1922 гг. ею написаны «русские» или фольклорные поэмы: «Царь-Девница», «На Красном коне», «Переулочки», «Молодец».

Однако тема народной стихии врывается в творчество М. Цветаевой еще в 1916 г. (цикл «Стихи о Москве» и книга «Версты»).